

RS 10,00

forum deutsch

Revista Brasileira de Estudos Germânicos

Volume VIII (2004)

FORUM ESPECIAL

***ENTREVISTA COM O CINEASTA WIM WENDERS
(SIMONE MALAGUTI)***

ESPECIAL: GOETHE

***Magali dos Santos Moura (UERJ) • José Alexandrino de
Souza Filho (UFPB) • Izabela Maria Furtado Kestler (UFRJ)***

ESPECIAL: TRAVESSIAS JUDAICAS

***Maria Clara Castellões de Oliveira (UFJF) • Susana Kampff
Lages (Unicamp) • Luis S. Krausz (Doutorando/USP)***

ARTIGOS

***Álvaro A. Bragança Júnior (UFRJ) • Regina M. de Britto
Figueiredo (Doutoranda PUC-RJ) • Steven Uhly
(UFRGS/DAAD)***

Editor-Chefe: (Hrsg.) Izabela Maria Furtado Kestler (UFRJ)

Volume VIII (2004)
Sumário / Inhaltsverzeichnis

Nota do Editor

FORUM ESPECIAL

ENTREVISTA COM O CINEASTA WIM WENDERS
(Simone Malaguti) **5**

ESPECIAL: GOETHE

Magali dos Santos Moura (UERJ) A figura feminina na obra de Goethe **17**

José Alexandrino de Souza Filho (UFPB) Goethe, Montaigne e o Brasil: O caso da “canção da serpente” **48**

Izabela Maria Furtado Kestler (UFRJ) Humanismo, educação estética e ideal de formação do indivíduo: Estarão mortos e enterrados atualmente estes paradigmas da virada do século 18 para o 19? **60**

ESPECIAL: TRAVESSIAS JUDAICAS

Maria Clara Castellões de Oliveira (UFJF) Os primeiros pensamentos de Franz Rosenzweig sobre tradução e a parceria com Martin Buber na tradução da Bíblia hebraica **76**

Susana Kampff Lages (Unicamp) Memória e melancolia em Paul Celan. Cisões e desdobramentos entre “Die Todesfuge” (A Fuga da Morte) e “Die Posaunenstelle” (O lugar das trombetas) **87**

Luis S. Krausz (Doutorando/USP) O exílio no coração: Modernidade e messianismo em *Hiob* de Joseph Roth
100

ENTREVISTA COM O CINEASTA WIM WENDERS (SIMONE MALAGUTI)

**Wim Wenders intermedial:
O flerte do cinema com a literatura.**

A entrevista que segue, feita pessoalmente com Wim Wenders em 16.12.2003 na Escola de Artes de Hamburgo, tinha como objetivo esclarecer aspectos de sua parceria com o escritor austríaco Peter Handke; pois as análises de seus filmes do ponto de vista intermedial indicam que tal parceria alarga conceitos do filme de autor¹ e ultrapassa usuais acordos entre diretor e roteirista. Nossa hipótese é de que Wenders se ocupa intensivamente com as obras de Handke, mantendo um diálogo com elas e com a tradição literária alemã. Tratava-se de confirmar se, de fato, um dos maiores representantes do Cinema Novo Alemão e ganhador de diversos prêmios internacionais é receptor ativo da literatura, a ponto de pesquisá-la e interpretá-la para buscar no literário elementos estéticos para seus filmes. O tempo que o cineasta tinha disponível não foi suficiente para esgotar nossas perguntas sobre o tema, mas confirmou algumas de nossas hipóteses. Seu respeito pela literatura é grande e parece não permitir que emita comentários aleatórios, o que torna sua fala demorada com claro sinais de uma reflexão a respeito do tema. Além disso, antes da efetiva gravação da entrevista planejada, o cineasta também nos colocou algumas questões sobre o Brasil e sobre a pesquisa². Neste contexto convém citar que ele se interessou pela recepção de Peter Handke no Brasil (se era conhecido, traduzido, etc.) e nos confirmou uma segunda entrevista no segundo semestre de 2004, quando poderá entrar em outros detalhes conosco, inclusive sobre romances brasileiros que tem lido.

Se, por um lado, alguns de seus comentários reforçam pareceres que encontramos na mídia ou em livros específicos; outros foram totalmente inéditos. Como por exemplo, a constatação de que o

¹ Refere-se à *politique des auteurs* desenvolvido pela Cahiers du Cinéma que defende o ponto de vista de que filmes são como obras de artes e têm o estilo de seu autor. Os cineastas que adeririam a este critério, como Godard, tinham em geral ótimo conhecimento literário e procuravam na literatura fontes para a renovação do cinema e uma diferenciação do cinema americano. O Novo Cinema Alemão (do pós-guerra) foi influenciado por essa teoria.

² A autora escreve tese de doutorado sobre a intermedialidade nas obras de Wenders e Handke.

próprio Wenders atribui maior importância a sua ocupação com a literatura, especificamente com obras de Handke, do que se pode depreender de bibliografia específica sobre ele. De fato, raros são os estudos que exploram esse aspecto. Contudo, quando se tratou de afirmar que alguns de seus filmes pudessem ser denominados como literários, devido ao alto grau de literariedade na linguagem, a primeira reação de Wenders foi de muita cautela com a terminologia filme literário; embora tenha, em seguida, usado o mesmo termo ou semelhante, qualidades literárias ao se referir a características dos filmes *Falsche Bewegung* e *Der Himmel über Berlin*.

Outro tema que merece destaque é de como a sua única experiência teatral - em 08.08.1982 nos palcos de Salzburg, em seguida em Würzburg - com a peça *Über die Dörfer* (Sobre as aldeias) de Handke foi importante e pôde ter mudado a sua forma de lidar com atores e até de fazer filmes; a ponto de ele também se apropriar intencionalmente da linguagem teatral para o cinema. O seu estudo do *Farbenlehre* (Doutrina das Cores) de Goethe para o filme *Falsche Bewegung* (Movimento Falso) representa outra novidade para os estudos intermediais dos filmes de Wenders.

Ao analisar os filmes de Wenders pelo viés intermedial, ou seja, a partir do contato com outro meio de expressão e, neste caso, com a literatura; percebemos diversas formas de diálogo e de apropriação de elementos literários para o cinema.

No primeiro caso, vale citar que o cineasta e o escritor são contemporâneos e têm um vínculo amistoso e intelectual tão forte que ocorrem sincronicidades e paralelismos entre seus processos de criação e produção. Um exemplo claro sobre isso são as afinidades entre o filme *Alice in den Städten* (Alice nas cidades) e o romance *Der kurz Brief zum langen Abschied* (Breve carta para um longo adeus). No tocante aos papéis de cada um nessa parceria, Wenders é ora receptor de obras literárias de Handke; ora de Goethe, através de Handke; ora produtor de filmes de romances de Handke para Handke, ora diretor e roteirista de filmes do escritor. O papel do escritor Handke também oscila entre "muso inspirador", roteirista ou escritor virtual.

No caso das apropriações, citamos sucintamente: a tradicional adaptação, como *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (O medo do goleiro diante do pênalti), a adaptação crítica como *Falsche Bewegung* (Movimento falso) e a apropriação parcial, como em *Paris, Texas* e *Der Himmel über Berlin* (Asas do desejo). Este último causa curiosidade neste aspecto, pois Handke escrevia textos avulsos e os enviava para

Wenders pelo correio; estando desta forma, somente virtualmente presente. Contudo, para usar tais textos Wenders criou um contador de histórias, o idoso Homero, o que acaba por conferir indiretamente a Handke um papel no filme: o seu próprio (o de escritor). Neste filme, o escritor Handke, um real contador de histórias e que inspira Wenders na escrita do próprio roteiro do filme, está sendo representado na ficção pelo mítico Homero, o que não é aleatório por referência à tradição literária mitológica. Essa rápida análise indica que o contato entre Wenders e Handke e de suas obras proporcionam um local de passagem e de trocas entre dois meios de comunicação com linguagens de códigos distintos, onde percepções similares são retratadas ora no tecido predominantemente verbal de Handke, ora pelas imagens de Wenders. Elas também se complementam, se acumulam e dialogam entre si criando um vínculo intermedial indispensável, quase orgânico, a ponto de uma obra depender da outra, dever à outra sua constituição.

Apesar da expressiva presença da literatura em seus filmes, estamos totalmente de acordo com a idéia de que essa não é a única linguagem artística a interagir com a de seus filmes. Encontramos neles outras artes tematizadas e incorporadas, cujas ocorrências também demonstram terem sido estudadas cuidadosamente pelo cineasta, como por exemplo, a pintura (como por exemplo, cenas ao estilo de Edward Hopper ou Kasper Karl Friedrich), a música (a trilha sonora reproduz sua fascinação pelo jazz e rock'n'roll) e a própria arte cinematográfica; como em *Bis ans Ende der Welt* (Até o fim do mundo), onde Wenders monta diversos gêneros do cinema em um só filme.

Nossa pergunta inicial foi exatamente sobre esse “flerte”. E a resposta confirmou o que suspeitamos: se tirarmos as ocorrências intermediais, ou seja, o contato de seus filmes com outros meios de linguagem, nada sobra. Essa constatação nos oferece, portanto, uma gama de assuntos a serem explorados para saber até onde vão as fronteiras dos filmes de Wenders - como por exemplo, Wenders e a Música, Wenders e a Pintura. Sua resposta ao flerte com outras áreas confirma uma outra hipótese: de que ele é um dos cineastas mais representativos de uma estética filmica pós-moderna, tal como Serge Daney (Daney, 1983:175) propõe e, por fim, nos força necessariamente a pensar seus filmes dentro desse contexto pós-moderno e intermedial.

O assunto da entrevista foi, portanto, predominantemente sobre a relação de Wim Wenders com a literatura. Ao final, foram feitas duas

perguntas extra-literárias: uma sobre seus objetos³ e outra sobre o seu filme mais recente *The Soul of a Man* (2003), que achamos interessantes apresentar aqui também.

Simone Malaguti: Eu pesquiso o lado literário de sua filmografia, principalmente sua parceria com Peter Handke e o diálogo com suas obras. Percebe-se em seus filmes que, além da literatura, outras artes estão presentes, como por exemplo a pintura e a música; e até a própria história do cinema. E todos esses elementos participam do filme, ocupam papéis. O sr. pode imaginar filmes de sua autoria que não flertem com outras artes ? Ou seja, que não estabeleçam contato com outras artes ?

Wim Wenders (pensativo): Nessa caso, não sei o que sobraria.

S.M: Através de suas biografias e afirmações em entrevistas lê-se muito sobre seu contato com a pintura, a música e a literatura. Nomes como Handke, Highsmith, Auster, Rilke, Homero são frequentemente citados. Existe alguma obra, algum escritor ou momento decisivo para o sr. que marca a entrada da literatura em sua vida e carreira ? Ou seja, quando exatamente o sr. passa a lidar com a literatura de uma forma mais consciente ?

W. W.: Isso se deu mesmo e de forma mais decisiva com Peter Handke, pois sem ele não teria feito meu primeiro filme. Ou seja, esse livro de Handke, *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (O medo do goleiro perante o pênalti), com qual eu fiz meu primeiro filme. Era a amizade mais importante da minha vida na época, a amizade mais antiga da minha vida. Nós no conhecemos agora já há mais de trinta e cinco anos. E já trabalhamos com frequência juntos. Aquela foi a primeira vez, mas não a última. Ele escreveu o roteiro para *Falsche Bewegung* (Movimento falso), textos para *Der Himmel über Berlin* (Asas do desejo) e eu produzi dois de seus filmes: *Die Abwesenheit* (A ausência) e *Die linkshändige Frau* (A mulher canhota). Nós iremos trabalhar juntos novamente no futuro, provavelmente daqui há dois anos. E para mim, naquela época, quando fiz meu primeiro filme, o substrato literário do romance de Peter Handke foi mesmo bem, bem decisivo, pois no filme eu traduzi minuciosamente em imagens frase por frase,

³ A pretexto do estudo interdisciplinar sobre a linguagem dos objetos no cinema que a autora prepara em parceria com a designer e semiótica Renira Gambarato (PUC-SP).

parágrafo por parágrafo. Pode-se dizer que foi uma forma ingênua; mas nessa ingenuidade residia talvez exatamente a forma mais adequada de fazer um filme desse romance. Eu tinha um grande respeito por esse romance e queria tentar ser justo para com ele através de meu filme. E é essa a qualidade do filme.

S.M: Em uma entrevista com Jochen Brunow em 1988 em Munique, o sr. lhe disse, que esse é o filme mais exato que o sr. já fez de um romance, com exceção de uma mudança fundamental no início, sobre os detalhes da vida de Bloch - o que se percebe imediatamente quando se lê o romance antes. Isso quer dizer que o sr. também queria traduzir a narratividade da linguagem no ritmo do filme ? Ou isso não era sua intenção ?

W.W.: A estrutura da linguagem e o método de Peter - pelo menos nos seus primeiros romances - eram mais marcados pela língua e pelo conteúdo do que pela gramática e, nesse sentido, um substrato perfeito para um filme. Um filme é também fortemente dependente de circunstâncias estruturais. Portanto, a forma de como Peter lida com o tempo no enredo definiu como eu trabalharia com o tempo no filme. O filme é, assim como o romance, composto por palavras e frases. E de forma semelhante e consciente montei as tomadas, que eram para mim partes, elementos constitutivos de um todo assim como cada frase de Peter. E depois disso nunca mais fiz um filme que era um método fechado em si em cada tomada. Pois cada única frase termina com um ponto, uma nova frase surge e, então termina com um ponto. Eu nunca mais filmei assim mais tarde. Em seguida, filmei de uma forma bem mais fluida, construí e dissolvi cenas de forma diferente. Mas, arquitetonicamente *Die Angst des Tormanns* foi como qualquer outro filme.

S.M: O sr. acredita então ter reproduzido no filme a linguagem do romance ?

W.W: Eu encontrei uma liberdade própria que até então eu ainda não tinha. A liberdade que eu tinha era introduzir a gramática do romance em uma gramática do filme. Isso era um tipo de liberdade.

S.M: Alice tem algo de *Der kurze Brief zum langen Abschied* (Uma breve carta para um longo adeus). Em uma tomada deste filme ainda são mostrados livros, como *Wunschloses Unglück* (Bem-aventurada

infelicidade). E Paris, Texas também contém motivos do livro *Der kurze Brief*. Motivos e personagens das obras de Handke são constantemente encontrados nos seus filmes. É uma impressão minha ? Até que ponto vai o seu diálogo com as obras de Handke ?

W.W: Isso é mais uma impressão sua. Mesmo assim é surpreendente, por exemplo, que enquanto eu rodava *Alice*, e li o romance que Peter escrevia nos Estados Unidos só depois, o romance *Langsame Heimkehr* (Lento retorno), não... não o *Langsame Heimkehr*, mas... o primeiro romance nos Estados Unidos... foi ...

S.M: Der kurz...

W.W.: Sim, *Der kurze Brief zum langen Abschied*. É, esse romance eu só li depois e percebi que existia um paralelismo surpreendente entre meu filme e esse romance de Handke. Mas eu li o romance de Peter somente depois. Surpreendentemente e em várias ocasiões nós nos dirigíamos para a mesma direção, paralelamente, um ao lado do outro. Eu acho que isso acontece somente quando se é muito amigo.

S.M: Essas semelhanças não viriam, portanto, tanto dessa amizade íntima como do espírito da época ?

W.W: Entre os demais escritores alemães daquela época Peter foi o que melhor traduziu o *Zeitgeist* dos anos 60 e 70. Na verdade ainda o de hoje. Não sei se a sra. já leu um de seus mais recentes romances, o *Bildverlust* (A perda da imagem).

S.M: Não, ainda não.

W.W: O livro *Der Bildverlust* (A perda da imagem) é muito difícil de se ler e é também o mais longo, bem ele tem 800 páginas ! Mas ele é muito bom. Saiu há dois anos. Bem, é uma história que se passa nos dias de hoje e não vejo ainda nenhum escritor, em nenhuma parte do mundo, que consegue escrever tão precisamente sobre um fenômeno atual como o Peter o faz nesse livro, em *Bildverlust*. O que ele quer dizer com isso é descrito ao longo do romance e eu precisaria de muito tempo para falar disso agora. Mas, ele fala de um fenômeno cultural que está na boca de muitas pessoas ou que é percebido por nós, algo que está aqui. Apesar disso, eu ainda não li nenhum outro romance a

respeito. Como nunca Peter ainda é um romancista realmente atual, talvez até um pouco avançado para seu tempo.

S.M: Em sua conversa com Wolfram Schütte (Wenders, 1988:65), por exemplo, o sr. disse ter escrito o roteiro de *Langsame Heimkehr* (Lento retorno) incluindo também *Die Lehre der Sainte-Victoire* (A doutrina de Sainte-Victoire), *Kindergeschichte* (História de uma infância) e *Über die Dörfer* (Sobre as aldeias), todos romances de Peter Handke. Como usou os romances ? Como lidou com eles ?

W.W: Esse roteiro se tornou muito grande e a maior parte do que usei na história vem de *Langsame Heimkehr* (Lento Retorno). Mas, usei também *Die Lehre der Sainte-Victoire* (A doutrina de Sainte-Victoire) compondo-o no núcleo, como um ponto central do filme. Na época isso era também um objetivo para mim, que coloquei a mim mesmo, como se a obra literária de Peter fosse um cerne; tratava-se de numa pequena escrita, mas justamente por isso, a mais importante. Trabalhei durante muito tempo no roteiro, mas foi um projeto interessante. Começaria no Alasca e terminaria então na Áustria, talvez passando pela Alemanha, isso não estava claro na época ainda. Mas, era muito trabalhoso e caro e de repente ficou evidente que eu não conseguiria os recursos para fazer o filme como eu o gostaria de fazê-lo. Então, em vez disso, passei a trabalhar na encenação de uma peça de Peter, *Über die Dörfer* (Sobre as aldeias) e, assim, isso liquidou de alguma forma com o projeto do filme, que eu, pouco a pouco, percebia que não iria conseguir terminá-lo, que era caro demais, muito extenso. E desse trabalho tirei a peça que levei para Salzburg, disso se originou a peça. E assim me conformei em não ter feito o filme. Eu mesmo ainda tentei filmar a peça, mas ficava também foi muito difícil filmar logo após as apresentações em Würzburg. Na verdade, pensava ter esgotado esse assunto com a encenação e voltei para os Estados Unidos e, no ano seguinte fiz Paris, Texas. Peter não tem participação direta nesse trabalho; mas para mim o trabalho com a sua peça teatral, a única que eu até hoje levei para um palco, foi uma experiência muito, muito importante, que se refletiu no filme, sobretudo na última parte, nas longas cenas entre Travis e Jane, cenas quase teatrais, quando ele a visita no peep-show. Isso poderia ser uma encenação teatral. Mas, o final do filme foi de fato, influenciado muito por essa peça de teatro. Assim como a forma de como lidei com os atores em Paris, Texas, o que nunca tinha feito antes de ter trabalhado com a peça de Handke. Portanto, isso tudo representa para mim um corte. Depois do trabalho

da peça e com um recomeço no cinema, Paris, Texas, 1982 foi para mim uma despedida do projeto Langsame Heimkehr (Lento retorno). Mas sim, uma ou outra coisa da temática de Langsame Heimkehr reaparece em Paris, Texas.

S.M: Não tenho a intenção de analisar seus filmes unilateralmente, nem de classificá-los, colocando-os em uma "camisa de força". Mas, se poderia afirmar que filmes como Alice, Tormann, Falsche Bewegung, Der amerikanische Freund, Paris, Texas, Der Himmel são predominantemente literários ? Pois nos parece que o grau de literariedade desses filmes é mais alto do que em outros. O sr. concordaria com essa definição ? Ou a acha muito arriscada ? O conceito de filme literário é na sua opinião sensato, coerente ?

W.W: É um pouco arriscado afirmar isso. Falsche Bewegung é seguramente um filme muito, muito literário e a influência de Peter em Himmel über Berlin tem certamente grandes qualidades literárias. O fato de um narrador velho aparecer no filme, o Homero, para o qual Peter escreveu todas as falas, isso foi realmente sua influência, isso foi o que ele trouxe de si para dentro do filme. E se pode dizer ainda que o filme tem lingüisticamente uma grandíssima influência de sua linguagem mais do que qualquer outra coisa que Peter tenha feito, mais do que Die Angst des Tormanns oder Falsche Bewegung. No que se refere à linguagem e dicção, Der Himmel über Berlin foi o filme mais influenciado por Peter, mesmo que ele não tenha escrito o roteiro.

S.M.: Então ele não escreveu o roteiro ?

W.W.: Eu escrevi o roteiro sozinho. Peter Handke forneceu-me somente alguns textos.

S.M.: E em Falsche Bewegung ? O sr. partiu do texto de Handke ou se inspirou em Goethe primeiramente ?

W.W: Peter e eu decidimos fazer um filme juntos que se baseasse no material de Goethe, mas que não fosse simplesmente uma filmagem do romance Wilhelm Meisters Lehrjahre (Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister), do qual nós dois sempre gostamos muito; mas que fosse um filme que contasse a mesma história, tomando o romance como substrato. E nós percebemos que não era mais possível contar a

mesma história hoje, pois somente o contrário dela era possível. A ânsia, ainda totalmente possível de ser vivida no século XIX, essa ânsia de sair pelo mundo, de se encontrar, de encontrar seu caminho, de aprender algo e ainda retornar como homem feito, essa era uma ânsia e que nós a descrevemos como impossível e, finalmente, como um caminho errado no século XX. E é por isso que o filme se chama *Falsche Bewegung*, pois ele conta, por assim dizer, como esse movimento era possível e ainda frutífero em Goethe.

S.M.: O sr. usou *Farbenlehre* (A doutrina das cores) de Goethe ?

W.W.: Sim, eu a li. Eu a li e, de certa forma, sempre achava que deveria reproduzi-la no filme sempre, sempre mais. No fim, contudo, ela está um pouco presente, em algum lugar. Foi difícil levar a *Farbenlehre* para a tela de uma forma mais relevante com as possibilidades que eu tinha então para fazer o filme. Eu a li antes e ela pertencia à preparação do filme. Mas, não sei o quanto dela realmente está no filme.

S.M.: Agora tenho duas perguntas que não são sobre a literatura em seus filmes... o sr. se preocupa com os objetos de cena ? Há alguns objetos que sempre aparecem nos filmes: espelhos, jukebox.... Como o sr. vê isso ?

W.W.: Eu acho que não sou o único que com isso exerce um pouco de fetichismo com a sua própria arte. E os importantes objetos ou hobbies, se eles são propositalmente escolhidos ou rapidamente colocados no último segundo na cena... eu conheço vários diretores de cinema, que chamam mais a atenção do que eu nesse sentido. Nos meus livros, quero dizer filmes, muitos livros aparecem, em quase todo filme há livros.... Discos em vinil ou jukebox, foi sim uma forma de relacionamento fetichista com os objetos em meus filmes, mas eu acho que não é mais o caso, acho que hoje é diferente. Acho que vemos isso em muitos diretores, como eles criam com determinados objetos e testemunham suas próprias referências através deles.

S.M.: Agora uma pergunta sobre *The soul of a man* (A alma de um homem). É melhor que eu leia minha pergunta. Nesse filme o sr. se refere mais uma vez a uma questão quase metafísica, agora trata-se do que é a alma de um homem. Desta vez, o sr. tenta responder à pergunta de forma mais documental, mostrando como músicos

apaixonados quase se sacrificaram por isso e, assim, cumprir com sua missão na Terra. Essa idéia já estava contida em Buena Vista Social Club. O sr. admira tais músicos ? Há de sua parte alguma mensagem ao público que corresponde ao mesmo tempo a sua filosofia de vida ? Eu percebo que há de sua parte um certo idealismo, algo bem positivo. Existe uma profundidade, um algo mais ao abordar o assunto que vai além do musical, há algo de humano...

W.W: Eu acho que a pergunta “what is the soul of a man” (o que é a alma de um homem) aparece no início e no fim do filme, somente como pergunta, a qual o filme responde por si como tal. O mesmo ocorre em Buena Vista Social Club. Em ambos há a mesma pergunta. Só que em Buena Vista eles (os músicos) eram ainda vivos, mesmo que já bem velhos, e; no outro filme, já mortos. Em ambos os casos os filmes tratam de pessoas que faziam o que faziam com grande convicção e receberam pouco reconhecimento em vida. Todos os três eram pobres, doentes, estavam morrendo. Quando eu fiz o filme com os velhinhos do Buena Vista... Ruben era lustrador de sapatos e Compay Gonzalez nem tinha mais um piano em casa. E Ibrahim estava numa situação parecida. E eu respondo “what is the soul of a man” em ambos os filmes com aquilo que alguém se dedicou em sua vida, com algo que alguém fez de todo coração e nunca se arrependeu, ou seja, [respondo] com sua vida, pois aquilo que alguém faz, àquilo que dedica sua vida; isso nunca será em vão. Terá seus frutos. Seja ainda em vida – como no caso de Compay e Ruben – ou um pouco mais tarde, como em The soul of a man.

S.M. Isso é muito bonito de se perceber no filme ! Obrigada pela entrevista !

Referências bibliográficas:

Daney, Serge. 1983. “La Rampe”. In: Cahier Critique 1970-1982, p. 175.

Cahiers du Cinéma : Guillimard.

Goethe, J.W. 1962. Wilhelm Meister Lehrjahre. In: Goethe Werke. Hamburg : C. Wegner.

Goethe, J. W. 1962. Farbelehre. In: Goethe Werke. Hamburg : C. Wegner.

_____. 1994. Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister. Trad. Nicolino

Simone Neto. São Paulo : Ensaio.

Handke, Peter. 1970. Die Angst des Tormanns beim Elfmeter. Frankfurt

a.M.: Suhrkamp.

_____.1972. Der kurze Brief zum langen Abschied. Frankfurt a. M. : Suhrkamp.

_____.1972. Wunschloses Unglück. Frankfurt a. M. : Suhrkamp.

_____.1976. Die linkshändige Frau. Frankfurt a. M. : Suhrkamp.

_____.1979. Langsame Heimkehr. Frankfurt a. M. : Suhrkamp.

_____.1980. Die Lehre der Sainte-Victorie. Frankfurt a. M. : Suhrkamp.

_____.1985. A mulher canhota e Breve carta para um longo adeus. Trad.

Lya Luft. São Paulo : Brasiliense.

_____.1987. Die Abwesenheit. Frankfurt a. M. : Suhrkamp

_____.und Wenders, Wim. 1987. Der Himmel über Berlin. Frankfurt a. M. :

Suhrkamp.

_____.1988. O medo do goleiro diante do pênalti e Bem-aventurada infelicidade. Trad. Zé Pedro Antunes. São Paulo : Brasiliense.

_____.1989. A ausência. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro : Rocco.

_____.1990. História de uma infância. Trad. Nicolino S. Neto. São Paulo :

Cia. Das Letras.

_____.1994. Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister. Trad. Nicolino

Simone Neto. São Paulo : Ensaio.

_____.2002. Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos. Frankfurt a.

M.: Suhrkamp

Wenders, Wim. 1988. Emotion Pictures. Frankfurt a. M.: Verlage der Autoren.

_____.1992. The act of seeing. Frankfurt a.M.: Verlage der Autoren.

_____.1993. Die Logik der Bilder. Frankfurt a.M.: Verlage der Autoren.

Referências filmográficas de Wim Wenders citadas neste artigo:

1972 Die Angst des Tormann beim Elfmeter

1973 Alice in den Städten

1975 Falsche Bewegung

1977 Der amerikanische Freund

1984 Paris, Texas

1987 Der Himmel über Berlin

1991 Bis ans Ende der Welt/Until the End of the World

Buena Vista Social Club

2003 The soul of a man